



## Semiótica de la significación visual y sintaxis narrativa en el signo rupestre

ENRIQUE RUIZ ALBA & JORGE YZAGA

### Introducción

El análisis semiótico del arte rupestre mundial se da en distintos niveles de percepción, cognición y estimulación psíquicas que apenas podemos distinguir en su proceso. Este trabajo esboza las diversas ramas de la semiótica<sup>1</sup> y su aplicabilidad en el estudio de la expresión comunicativa rupestre; de tal forma que podamos entender lo que los investigadores han venido realizando acertada o desacertadamente, y a su vez proponer un nuevo nivel de análisis científico en el terreno de los estudios del lenguaje aplicados al signo rupestre.

Los creadores o artistas primigenios de estas imágenes funcionaron a un nivel cognitivo aún desconocido, pero factible de explorar en cuanto al planteamiento de hipótesis funcionales, como ha sido el caso hasta hoy de interpretaciones tentativas y bien fundamentadas. Por otro lado, el estudio del fenómeno material es en sí, un misterio aparte. Cada vez que leemos las conclusiones acerca del estudio de un yacimiento rupestre, debemos primero empaparnos de la psicología del autor-investigador y además de su percepción personal del yacimiento, y luego procesar esta información del sitio e interpretación hecha por este, para concluir sobre las mismas. Valga destacar que hasta el momento se carece de un procedimiento que nos permita aceptar de modo consensual las conclusiones interpretativas de investigaciones ajenas.

Pensamos que un nivel inicial de aproximación teórica al signo rupestre puede pasar por un planteamiento, categorización, aplicación y análisis elemental de la semiótica y de sus herramientas conceptuales y metodológicas. En ese orden, creemos productivo hacer una revisión de las primeras clasificaciones de la semiótica, partiendo de un marco teórico general y ubicando el objeto de estudio —el signo rupestre— en esta metodología, a fin de poder operar en él, en diversos niveles, sus propios procesos de producción del sentido (significación<sup>2</sup>). El objeto de estudio de la semiótica está constituido por los sistemas de signos comunicativos, cuál es su sentido —qué significan—, de qué manera se

produce este, cómo están compuestos y cuáles son sus reglas operacionales. En lo relativo a la clasificación de la semiótica, se han distinguido tradicionalmente dos vertientes generales: la *semiótica de la comunicación* y la *semiótica de la significación*. La primera considera al signo comunicativo dentro de un proceso o actividad comunicacional entre emisor y receptor, en que está presente una intencionalidad y finalidad de comunicar por el emisor. La segunda se centra estrictamente en el proceso de significación “al margen de toda eventual función comunicativa” (Bueno y Blanco, 1980), en que el signo se observa en sí mismo, como una realidad independiente de la intención de comunicar y de la voluntad del emisor, trascendiendo asimismo al acto comunicativo. Así también tenemos sus aplicaciones: semiótica visual, narrativa o literaria, figurativa y didáctica. Si entendemos el arte rupestre como un signo comunicativo o semiótico en cualquiera de las dos dimensiones generales de esta especialidad, es pertinente atender a la composición elemental sémica de este hecho para iniciar un análisis descriptivo-explicativo. La percepción de los signos y su representación conceptual como “significado” es el mundo de lo simbólico; en el ámbito de los estudios culturales, el resultado psicofísico de esta actividad es “el significante”, el procesamiento de esta en la psiquis humana, a partir de la representación gráfica captada por los canales visuales. Estos dos conceptos nos conducen al proceso de identificación del signo lingüístico, planteado por Saussure, y al signo semiótico en las conceptualizaciones de Greimas, Barthers Courtes, Fontanille, Blanco y Bueno.

Ferdinand de Saussure (1986), después de abordar aspectos cardinales del quehacer científico lingüístico<sup>3</sup>, pasa a formular su teoría del signo como “*la combinación del concepto y de la imagen acústica*”. Queda establecido así el carácter biplánico del signo (“*es una entidad psíquica de dos caras*” que “*une un concepto y una imagen acústica*”) y el eje de oposición binario, característico de la lingüística saussureana. Precisando que el significante<sup>4</sup> “*no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla ‘material’ es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto*”, *generalmente más abstracto*” (el resaltado es nuestro).

<sup>3</sup> Entre ellos, definir el circuito psíquico-físico del acto comunicativo, el lugar de la lengua en los hechos del lenguaje, la dicotomía entre lengua y habla, la especialización de la lingüística y los principios básicos de la fonología.

<sup>4</sup> En la lingüística de Hjelmslev, este corresponde al *plano de la expresión*.

<sup>5</sup> Referido al plano del contenido en Hjelmslev. Tanto el plano de la expresión como el del contenido —y sus niveles de forma y sustancia— son categorías de análisis en la metodología de la semiótica de la significación.

<sup>1</sup> La definición de semiótica, su ubicación en las ciencias y filosofía del lenguaje, y la delimitación de su análisis en los textos y discursos en general, con especial énfasis en los códigos comunicativos o semiológicos de carácter visual, fueron aspectos abordados en el marco teórico del artículo sobre cuestiones de comunicología y semiótica en el sistema semiológico rupestre (Ruiz Alba, E. e Yzaga, J. 2014. *El signo rupestre en el antiguo Perú: estudios introductorios de comunicología, semiótica, lingüística y teoría del aprendizaje*. Grijley, Lima).

<sup>2</sup> Según Raúl Bueno y Desiderio Blanco (1980), “La significación es el proceso de la producción social del sentido en los diferentes textos que circulan en la sociedad”. En virtud de este uso social, y al considerarse el arte rupestre un lenguaje, signo, texto o discurso —“una realidad significante”—, sería factible plantear y desarrollar una semiótica del arte rupestre, que desarrolle sus propios niveles de análisis sémico.



¿Cuál es ese significante en el arte rupestre?

Para Saussure, la escritura, la lengua, el habla y las otras manifestaciones del lenguaje humano son sistemas de signos que expresan ideas. Tomando análogamente los principios de esta concepción para el sistema signico rupestre, el significante correspondería a la impresión psíquica que ha causado la imagen o diseño gráfico, lo cual hace que se emplace en una dimensión cognitiva.

¿Cuál es esa idea, significado o concepto en el arte rupestre?

Cognitivamente, Saussure y Peirce<sup>6</sup> coinciden en que toda práctica significativa es un producto o hecho social, o un producto de estímulos y resultado de la interacción entre sujetos, respectivamente.

¿Cuál fue esa interacción en el arte rupestre?

Peirce<sup>7</sup> (1986), por ejemplo, menciona a tres sujetos en relación a esta actividad, “representamen” que es la idea que tiene el ejecutante del objeto que ha representado; por otro lado está la idea del que recibe este mensaje y que a su vez crea un signo más elaborado en su mente: “interpretante”. Y por supuesto está el origen de este estímulo y cognición interpretativa que es el “objeto”.

¿Dónde encontramos esos representamenes, interpretantes y objetos en el arte rupestre?

Greimas (1980) nos habla de un destinador, él lo llama “*el que hace hacer*”. En otras palabras, lo que nos dice es que el estimulador es quien ha de crear una respuesta en el sujeto.

¿Qué “*hizo hacer*” en el arte rupestre?

Barthes (1981) propone una categorización de signos diferente, que consiste en signos icónicos, motivados y arbitrarios; cada uno de ellos con una función específica en términos comunicativos. El real aporte de Barthes es la simple realización de que existe un orden en la estructura del lenguaje, todas las palabras se ajustan a un esquema en particular.

Lo sugestivo del arte rupestre es que podemos poner todas estas teorías en función de este signo comunicativo y ver su aplicabilidad directa. Por ejemplo, si Barthes está en lo correcto la pregunta sería la siguiente:

¿Cuál es el orden de las palabras en el arte rupestre?

Lo mejor de todo es que si todas estas preguntas tienen respuesta o si tan solo una de ellas la tiene; habremos probado que la semiótica es una ciencia fiable

<sup>6</sup> Por su parte, Charles Sanders Peirce desde un enfoque pragmático.

<sup>7</sup> Peirce presenta un esquema de elementos del proceso de significación visual. La lingüística utiliza más la semántica. Esta rama de la lingüística se encarga de estudiar la significación de la palabra, mientras que la semiótica estudia los signos en todas sus formas. Estas pueden ser tanto conductuales como gestuales, visuales, orales y escritas.

y que además es viable para comprender el proceso y niveles de significación en el arte rupestre.

De los enunciados y aportes de Saussure, Greimas, Peirce y Barthes, entre otros, que han servido para construir las teorías de interpretación signográficas más conocidas, devenimos en el siguiente análisis.

## I. Metodología de análisis semiótico visual

Nuestra propuesta inicial es la de desarrollar un método que dé principios operacionales propios y nos permita llegar a la dilucidación sobre la existencia del lenguaje escrito presente en el arte rupestre:

1. Aislamos la técnica de realización de la quilca. En principio, el propósito es aislar todos los diseños que obedezcan a la misma técnica. De esta forma aislaremos a todo un grupo de quilcas que fueron hechas bajo un mismo contexto comunicativo. Así tendremos un sintagma, una reunión de morfemas que tendrían el mismo orden articulado y ex profeso, por tanto, significantes.

2. Tendremos significantes, así la semiótica formará parte de este proceso implícitamente.

3. Una vez que el método semiótico esté en el proceso de interpretación nos llevará al análisis sémico y lingüístico, por consiguiente, habremos comprobado qué tipo de lenguaje existió en el arte rupestre.

Así mismo se mostrará que el proceso de análisis del fenómeno rupestre define la existencia del lenguaje gráfico en el arte rupestre.

En otras palabras se destacará que Barthes estuvo en lo correcto al corregir a Saussure en cuanto a la dirección de la comunicación signográfica y también habremos acabado con la discusión acerca de qué abarca a qué: si la lingüística es sin lugar a dudas mayor que la semiótica o viceversa.

Habremos probado fehacientemente que la arqueología al diferenciar técnicas de realización en estos soportes está en realidad segregando sintagmas. Por tanto, la sintaxis es el fin del trabajo técnico-material de la arqueología; entonces ahora la arqueología tiene un fin y parte en el proceso del análisis semiótico del lenguaje<sup>8</sup>.

## II. Sintaxis figurativa vs. sintaxis narrativa

1. Fontanille (1999) llama “órdenes sensoriales” a la forma en la cual nuestros sentidos perciben la realidad, de ello que se pregunte acerca de su coincidencia con el discurso del diseño<sup>9</sup>. En otras palabras, qué tan bien es representado el mensaje por parte del artista sobre el soporte, cuán exacto o cuánta exactitud existe entre idea y representación.

Luego deja entrever, qué tan acorde es esa percepción del mensaje por parte del observador de este.

<sup>8</sup> Este es un intento sustentado de pensar en la pertinencia de una *semiótica de la arqueología o semiótica arqueológica*, pues el objeto de estudio con el que está lidiando esta disciplina es un lenguaje dentro de un proceso sociocomunicativo y no puede prescindirse su abordamiento sin considerar su naturaleza signica y sémica.

<sup>9</sup> Fontanille establece un mundo de percepciones que es el impulso o respuesta originado por situaciones externas a la mente humana y que es recogida y procesada por los sentidos. Menciona el sentido y dirección del discurso con el propósito de darle significación a este.



A consecuencia de esta relación entre representación e idea existe una línea de interpretación que solo debe ser dilucidada con base en el orden sintagmático que el diseño posee y al cual obedezca la cognición utilizada en su concepción, realización y posterior efecto de narratividad.

Entonces la exactitud de la representación y transferencia de su mensaje es la misma relación que existe entre la sintaxis figurativa y la sintaxis narrativa.

Solo debemos quebrar la fórmula de la narración del mensaje y para esto también tenemos unas ideas:

a) Cuando leemos cualquier texto lo que hacemos es tener una idea predeterminada del tema en cuestión y, por tanto, conocemos el género, ya que el género nos acerca al tenor y estructura del mensaje. Entonces el género es nuestro primer eslabón.

b) Cualquier lenguaje escrito desde los polisintéticos hasta los aglutinantes poseen elementos gramaticales definidos como sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos; los llamamos palabras-mensaje, ya que en ellos se codifica el mensaje. Estos deben ser segregados y estudiados.

c) Existe cierto orden en la forma como estos elementos gramaticales se aglutinan, de ello que existan diferencias entre las lenguas existentes, aun cuando estas pertenezcan a la misma familia lingüística. Por ejemplo, la forma de aglutinar del inglés es diferente a la del español. Por consiguiente, la sintaxis figurativa del diseño rupestre puede ser variado, pero el mensaje es estable y único a su orden.

d) Aun cuando el orden sintagmático de las figuras presente variaciones, el órgano regulador de este orden y transferente de conocimiento es el orden sintagmático narrativo. Así, por ejemplo, un mismo mensaje en idioma alemán será narrado de la misma forma que si estuviese en español aun cuando el orden sintagmático figurativo difiera.

e) Las divergencias en la interpretación del mismo mensaje es obediente de la rigidez taxonómica del lenguaje escrito; pero la taxonomía no debería alterar restando, sumando u omitiendo.

f) El orden sintagmático figurativo es el idioma local, la firma personal, la tradición diacrónica y regional sobre la base de patrones culturales de realización y línea evolutiva cultural a diferencia del orden sintagmático narrativo que es la pureza del mensaje, que obedecerá a un orden sintagmático general irrelevante a la existencia de idiomas locales.

g) Una figura por consiguiente puede representar un sintagma o puede ser un grafema y lo que realmente importa es cuánto mensaje encierran estos grafemas o sintagmas para su narrativa posterior.

h) El verdadero código escritural es la narrativa que involucre la transferencia del mensaje.

i) La existencia de diversos géneros literarios, formas textuales o prácticas discursivas implica diversos órdenes sintagmáticos figurativos, mas no diversos órdenes sintagmáticos narrativos, ya que el género es definidor de forma, mas no de fondo. En otras palabras, no importa el idioma en estos, solo el mensaje.

j) El nivel taxonómico del lenguaje escritural diverge de los factores culturales de la quilca, como soporte, trazo, técnica, cronología y paisaje.

2. La división de los órdenes sensoriales son un

dato externo o son preparados en una perspectiva intencional.

3. El orden sintagmático está construido como una dimensión del discurso.

### III. Orden sintagmático

¿Cuál es ese orden sintáctico?

En arte rupestre empezamos con el análisis sintáctico antes de definir la sensorialidad, el discurso y la dimensión del mismo.

A través de esta perspectiva llegaremos a una semiótica figurativa, tratando así de organizar el discurso a través de esta sintaxis. Por tanto, y fiel al estilo de Greimas (1980) y Fontanille (1999) respetaremos la idea de *lexemas* y *sememas* que en términos de Greimas, son la palabra y sus cargas semánticas que generan variedad.

Fontanille (1999), por su parte, nos brinda la idea más pura de la semiótica figurativa que es la de ignorar las topologías previas de las figuras, como géneros y relaciones sociohistóricas: debemos armar nuestras propias estructuras orgánicas de significación. Para esto —y como lo formulamos en nuestra hipótesis inicial—, definir los sintagmas, sus núcleos, ya sean verbales o nominales, y así organizar la figuración del discurso (semiótica figurativa), y luego dependiendo del mismo proseguir con la narrativa de este (la semiótica narrativa). Si existe orden, existe narrativa, existe significación, existe lenguaje gráfico o escrito.

### IV. Sintagma verbal vs. sintagma nominal

Cada oración, frase o grupo de morfemas en el mundo lingüístico posee palabras dominantes, cada grupo de palabras obedece a un orden específico y a su vez tiene por característica principal la existencia de palabras mensaje. Cuando estas palabras (morfemas) dentro de este grupo de las mismas (sintagma) es un sustantivo, se le considera sintagma nominal. Cuando la palabra dominante es un verbo, se le considera un sintagma verbal. Es posible leer toda una oración en cualquier idioma siguiendo las palabras mensaje; por ejemplo:

*La quilca es grande*

En este caso, las palabras *quilca* y *grande* son las palabras-mensaje; *quilca* es el sustantivo, mientras que *grande*, el adjetivo. Por tanto, podemos reducir esta oración:

*Quilca grande*

Esta sería la mínima unidad irreducible en significación. Si tuviéramos que decidir cuál de las dos palabras es más importante, esta sería la palabra *quilca*, ya que la palabra *grande* es una categoría significativa adjunta, adherida o *agregada*, y nada por sí sola. Por tanto, este es un sintagma nominal, ya que tiene por núcleo a un sustantivo.

De la misma forma tenemos sintagmas verbales como por ejemplo:

*Cosechar la tierra*

En este sintagma verbal, tenemos un verbo



dominante de acción ("cocechar") que además es un imperativo. El sujeto es tácito y aunque se encuentra presente, es implícito y no hay necesidad de representarlo.

También tenemos algunos sintagmas mixtos donde el núcleo es compartido, por ejemplo:

*El hombre cosecha y siembra*

En este sintagma, la idea se cierne alrededor del sustantivo *hombre*, pero a su vez está la conjugación de dos verbos que no son reducibles, eliminables o transformables. Todos los elementos son absolutamente necesarios, ya que son comandos u órdenes.

Aplicando estos principios al arte rupestre, tenemos las siguientes relaciones:

#### V. Aplicación interpretativa en la quilca

Esta quilca (Fig. 1) presenta un diseño escénico con cuatro motivos inscritos sobre el soporte lítico. Los cuatro motivos han sido realizados mediante una técnica reductiva de la piedra: por la pátina y la excesiva manipulación de ellas deducimos que pueden haber sido hechas en momentos muy tardíos y que posiblemente hayan sido copias encargadas a lugareños para tener estos objetos como fuente de exposición en el museo de Miculla (Tacna).

Entonces, a nivel arqueológico y por el análisis material del objeto de estudio hemos logrado establecer que los cuatro motivos pertenecen a un mismo contexto comunicativo.

Como todos pertenecen a un mismo contexto, los cuatro motivos representan un sintagma.

Deducimos que cada motivo es un morfema independiente, pero unido en contextualidad y ordenado en su discurso para una posterior interpretación.

En este punto, es cuando debemos establecer la sintaxis discursiva, la semiótica narrativa, el orden semántico del discurso, y la forma de hacerlo es segregando qué tipo de sintagma es.

A nuestro entender es un sintagma mixto donde tres elementos son nominales y uno es verbal.

Los tres elementos nominales son el suri, el camélido (que parece ser una hembra preñada) y el personaje antropomorfo. El elemento verbal es el círculo con espigas, algunos dirían que es abstracto y que podría representar un cactus en corte de planta o el mismo sol en su momento de mayor resplandor; cualquiera que sean estas interpretaciones son netamente paleontológico-lingüísticas.

Las inferencias que podemos hacer de la quilca son por tanto las siguientes:

- Tenemos tres motivos nominales
- Tenemos un motivo verbal
- Los tres motivos nominales interactúan con el verbal
- El motivo verbal es el más relevante
- El orden tentativo de este sintagma es

Nombre + verbo + nombre + nombre

- El significado del verbo puede ser múltiple (cazar, domesticar, observar, vivir)
- La lectura tentativa es:

*El hombre [caza, domestica, observa, vive] suri y camélidos.*

#### VI. Relaciones

1. El sintagma puede ser nominal o verbal acorde al núcleo que presente.

2. Un sintagma puede ser mixto y presentar un balance adecuado entre sustantivo y verbo. En otras palabras, puede ser un sintagma de conjugación.

3. El sintagma mixto puede tener un verbo y muchos sustantivos.

4. El sintagma mixto puede tener un sustantivo y muchos verbos.



Figura 1. La imagen de una quilca de Miculla (Museo y Centro de Interpretación). Foto por Enrique Ruiz.



5. El orden de los morfemas dentro del sintagma define en algún grado la narrativa del mismo.

6. El mensaje del sintagma es influenciado por el orden de los morfemas.

## VII. Conclusión

El mensaje del diseño en roca entonces es pertinente y funcional; es manifiesto y eficiente en su concepción, realización y narratividad; por tanto, la decodificación del mensaje es el resultado del orden sintagmático de las figuras, signos o formas y la narratividad de los mismos.

Enrique Ruiz Alba  
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
E-mail: [enriquemanuelruiz@gmail.com](mailto:enriquemanuelruiz@gmail.com)

Jorge Yzaga  
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)  
E-mail: [doctoroceano@gmail.com](mailto:doctoroceano@gmail.com)

## Bibliografía

- BARTHES, R. 1981. Retórica de la imagen por Roland Barthes (en línea): Nombre falso. Recuperado el 25 de setiembre, de <http://www.geocities.com/nombrefalso>.
- BUENO, R. y BLANCO, D. 1980. *Metodología del análisis semiótico*. Universidad de Lima, Lima.
- FONTANILLE, J. 1999. A propósito de la tipología sensorial. Modes du sensible et syntaxe figurative, en *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61-63, PULIM, Limoges.
- GREIMAS, A. J. 1980. Las adquisiciones y los proyectos, en Courtés, J. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Metodología y aplicación, Hachette, Buenos Aires.
- PEIRCE, Ch. 1986. *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (ed.). Nueva Visión, Buenos Aires.
- RUIZ ALBA, E., e YZAGA, J. 2013. *El signo rupestre en el antiguo Perú: estudios de comunicología, semiótica, lingüística y teoría del aprendizaje*. Gruiley, Lima.
- SAUSSURE, F. de. 1986. *Curso de Lingüística General*. Losada, Buenos Aires.



## Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga

El más importante investigador del arte rupestre peruano  
Volúmenes disponibles a través de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)



### Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga

- Tomo I** - Arequipa Yarabamba - 40 soles
- Tomo II** - Arequipa, Islay - 40 Soles
- Tomo IV** - Caylloma, Caravelí - 40 Soles
- Tomo V** - Condesuyos, La Unión - 40 soles
- Tomo VI** - Europa, Asia, Africa - 40 soles
- Tomo VII** - América y Perú (1er volumen) - 50 soles.
- Tomo VII** - América y Perú (2do volumen) - 40 soles



### Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga Tomo III

**Arequipa - Castilla - Camana**

Incluye estudios y documentación de Toro Muerto o Hatum Quilcapampa  
Arqueología - Historia - Turismo  
Precio: 50 Soles

Más información puede obtenerse en línea en:

<https://sites.google.com/site/eloyalinaresmalaga/home>

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linaresmalaga>  
<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linares-malaga>

Cualquier pedido escribir a [goritumi@gmail.com](mailto:goritumi@gmail.com) o llamar al 990217120